



La reelaboración de la cultura pop por los Novísimos: delante y detrás de la cámara...

Lucie Lavergne

► To cite this version:

Lucie Lavergne. La reelaboración de la cultura pop por los Novísimos: delante y detrás de la cámara....
Estudios hispanicos, 2010, XVIII (XVIII). hal-01323919

HAL Id: hal-01323919

<https://hal.uca.fr/hal-01323919>

Submitted on 3 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LUCIE LAVERGNE

La reelaboración de la cultura pop por los Novísimos: delante y detrás de la cámara...

En la obra poética de los Novísimos dialogan cine, jazz, música pop, cómic y novela de aventura. Todos estos medios de masa¹ creadores de “una *civilización* de la imagen”² testimonian de la “segunda edad”³ de la cultura popular en España, precisamente la de los años 1960 y 1970. Ésta se observa mediante referencias, alusivas, puntuales o seguidas, que participan de la evocación, entre nostálgica y denunciadora, de una época confundida muchas veces con la cultura que se desarrolló con ella. Cuestionaremos las modalidades de integración en el espacio poético de los medios más corrientes y populares a la poesía de P. Gimferrer⁴ y de L. M. Panero⁵: la fotografía, de matiz warholiano y, sobre todo, el cine, producción artística e industrial a la vez. ¿En qué medida influye este último en los poemas de los Novísimos fascinados por esa cultura, según D. Kalifa, “destinada a la mayoría”⁶? ¿Qué reelaboración de los medios culturales se da en sus poemas? Si a veces el cine aparece como temática, también observaremos la huella *formal* que dejó en los poemas y veremos cómo se imprime en el mismo modo de escribir.

I- Recuerdos de una cultura pop: entre nostalgia y denuncia

La primera “tarea” de las referencias a la cultura de masa, en la poesía de los Novísimos es la de entregar un testimonio de un pasado reciente que muchas veces se corresponde con la juventud de los poetas y el desarrollo de la cultura popular. La obra poética de P. Gimferrer, por ejemplo, viene marcada hasta en su léxico, por lo cotidiano de los años 1940 hasta 1960: “parabrisas”⁷, “automóviles”⁸, “tranvías” revelan el estatuto preponderante que adquirió entonces la máquina. La alusión al “snack” en el poema VIII de *La muerte en Beverly Hills*⁹ revela la aparición de una forma de consumo nuevo y rápido, que trasparece también con el término “kodak”¹⁰, representativo no sólo de una sociedad en mutación sino también del

¹ P. Gormain, citado por PORTE Jacques, *De la scène à l'écran : naissance d'une culture de masse aux EU*, Paris, Belin, 1997, p. 11.

² R. Gubern, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 2001, p. 9.

³ D. Kalifa, *La culture de masse en France (1860-1930)*, Paris, Ed. de la Découverte et Syros, 2001, t. 1, p. 109. Dicha « segunda edad » empieza, según D. Kalifa, desde el fin de la segunda guerra mundial.

⁴ Nos apoyaremos en los poemarios *La muerte en Beverly Hills* y *De « extraña fruta » y otros poemas*, in Gimferrer Pere, *Poemas (1962-1969)*, Madrid, Visor, 2000.

⁵ *Teoría*, in *Poesía 1970-2000*, Madrid, Visor, 2001.

⁶ D. Kalifa (*op. cit.* p. 5) habla de una cultura « destinée au grand nombre ».

⁷ Poème VIII, *La muerte en Beverly Hills*, *op. cit.* p. 201.

⁸ « By love possessed », *De « extraña fruta » y otros poemas*, *op. cit.* p. 217.

⁹ *Op. cit.* p. 201.

¹⁰ « By love possessed », *ibid.* p. 217.

desarrollo, dentro de ella, de una cultura de masa que asocia arte y consumo: la fotografía¹¹. La invención del Kodak en 1964 es también característica de las producciones en serie que suponen una estandarización de todos los campos, incluido el arte.

El periodo también se evoca a través de los eventos históricos que lo marcaron como “La muerte de Ernesto Guevara”, mencionada en el poema “Recuento”¹². En el poema “Shadows”¹³, en cambio, los términos “Bazooka” (v. 5), “Napalm” o “Hanoi” (v. 9) conotan la atrocidad de los combates de la guerra de Vietnam. Ahora bien, no hay ninguna mención explícita de la guerra; tampoco se describe. Los combatientes, las causas del combate, los objetivos no se aluden: sólo forman una tela de fondo cuya violencia se impregnó en las memorias, pero que no impide, con respecto a los hechos en sí, cierta indiferencia característica, según I. Lecompte-Depoorter, de las manifestaciones del *Pop art*¹⁴. De hecho, el pasado evocado por Pere Gimferrer es ante todo el marco de una experiencia cultural¹⁵ e íntima, a semejanza de la película de J. Cassavetes de la que toma prestado el título, la cual pretende “analizar con profundidad una situación”¹⁶ con el objeto de “descubrir el secreto de un individuo”¹⁷.

En efecto, además de los objetos y sucesos recordados, el locutor reaviva una cultura de masa principalmente literaria y cinematográfica, simbolizada, entre otras cosas, por ciertos topónimos: “Central Park” y “New York”¹⁸, “Las Vegas” y “Phoenix City”¹⁹, sin olvidar “Hollywood”, son algunos “lugares comunes” de la cultura pop del siglo XX, *topos* del espacio poético de los Novísimos. El poema “Canción para Billie Holiday” alude precisamente a la música de moda en EEUU en los años 1940. La expresión “Lady Day” (v. 4) remite al apodo adoptado por la cantante de jazz cuyo título emblemático, “Strange fruit”, se evoca en los versos 5 y 20, mientras que la expresión “en el aire” hace eco al verso “in the southern breeze” de la canción de B. Holiday. La significación de aquella como denuncia de

¹¹ Aunque también podría ser una alusión a una técnica cinematográfica utilizada para la película *Ciudadano Kane* de O. Welles (R. Gubern, *op. cit.* p. 217).

¹² *Ibid.* p. 223-225.

¹³ *Ibid.* p. 215.

¹⁴ I. Lecompte-Depoorter, *Pop art*, Paris, Flammarion, 2001, p. 54.

¹⁵ La guerra de Vietnam también fue objeto de algunas realizaciones cinematográficas, como *Vietnam* de Roman Karmen (1955). L. Gervereau (“La vie dans l’image”, *Les sixties années utopies*, Paris, Somogy, 1996, p. 68-70) apunta también numerosas acciones artísticas estimuladas por la guerra de Vietnam y la oposición que suscitó entre las generaciones jóvenes.

¹⁶ L. Marcorelles subraya que en *Shadows* la actuación dejó un sitio importante para la improvisación (“L’expérience Shadow”, in *Nouveaux cinémas, nouvelle critique*, Paris, Cahiers du cinema, 2001, p. 18-19).

¹⁷ *Ibid.* p. 26.

¹⁸ Poème VIII, *ibid.* p. 201.

¹⁹ « Recuento », *ibid.* p. 222.

los linchamientos se reelabora al final del poema: la expresión “deja un sabor ácido” reactiva la imagen de la “fruta” al explorar ya no su potencia visual (la forma del cuerpo colgado de una rama) sino su valor gustativo, pero conservando la dimensión eufemística del “hipotexto”²⁰, al reconocer lo cotidiano en una escena atroz.

En el espacio poemático, esta primera referencia hiperestética²¹ dialoga con otra, ligeramente anterior: los espectáculos de los “Blackface Minstrels”, populares hasta bien entrados los años 1930. El término de “trovadores” (v. 9) evoca el nombre artístico de estos cantantes de la “Belle époque”, intérpretes de una música pretendidamente supuestamente “negra”. Si el término de “cow-boys” recuerda su raza blanca, la imagen de la “sonrisa en los labios que se tiñen de sangre” podría ser una alusión a su maquillaje y a su disfraz de “negros”. Dos fenómenos de la cultura popular están conectados en el poema con la alusión a la “sangre” y a la muerte (“cow-boys muertos”) que denotan la violencia denunciada por B. Holiday. Testimonian estas referencias de la popularidad creciente de la música de los negros en los EEUU, tanto a través del jazz de B. Holiday como de la “parodia” ofrecida por los Black Minstrels, pero también del racismo, del que emanan esos últimos²². La representación de la cultura pop es global: ambigua y retrospectiva. Relaciona fenómenos que convergen bajo la mirada del locutor.

Además, cuando el hablante recuerda los años 40 o 50 mezcla sin distinción la historia colectiva con su experiencia personal: por ejemplo sus años de estudio (“mapas escolares”, v. 10) o sus lecturas: “hadas” y “ciervos” (v. 7), “claros de los bosques” (v. 8) que evocan cuentos infantiles en el poema “Shadows”. Entonces, la mención de una cultura popular remite a una experiencia literaria y personal, muchas veces marcada por la nostalgia.

La evocación de la segunda mitad del siglo XX revela una toma de conciencia del final de la niñez y/o de la adolescencia, lo que corresponde con una dinámica de algunas obras del Pop Art, según David Mc Carthy²³. Con el tiempo, se mezclan los recuerdos, como lo indica el título metafórico del poema “Shadows”²⁴ que remite a la vez a un objeto de la memoria (la película de Cassavetes realizada en 1960) y al laborioso esfuerzo del recuerdo. Realidad exterior y experiencia personal se confunden. En la expresión “la tristeza los dulces objetos

²⁰ G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 13.

²¹ B. Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éd. de l'Eclat, 1997.

²² J. Porte, *op. cit.* p. 24.

²³ *Pop art*, London, Tate, 2000, p. 59. El crítico comenta que dichas obras son “tournées vers le passé” (dirigidas hacia lo pasado).

²⁴ Los recuerdos vienen descritos como « una lejanía de sombras y fantasmas, apariciones » (v. 5).

fabricados en serie” (v. 1), la parataxis (ausencia de coordinación entre los diferentes grupos sustantivos sugiere una identificación de los dos sintagmas sustantivos. Más que connotar la melancolía, los objetos la encarnan.

El poema “1960” evoca un pasado que surge furtivamente “súbito” (v. 1) a través de un recuerdo, como recordado después de haber sido dejado, como esa imagen de aquel “Martín pescado abatido bajo la escalera” (v. 3), tal vez representación simbólica de la adolescencia perdida. Tanto la cultura de élite como la cultura popular remiten a esta nostalgia del pasado. La expresión “rosa tronchada” (v. 2), sacada de las *Rimas* de A. G. Bécquer, ilustra la violencia de su desaparición y su difícil recuerdo, mientras que la alusión a la música de variedad de los años 1950 también es asociada a la nostalgia. La simboliza la lluvia (“Paul Anka canta como la lluvia”, v. 9), cuya significación es exacerbada por su asociación con otro elemento de la cultura popular²⁵, el parque de atracciones que remite a una niñez perdida: “La lluvia, en una parque de atracciones”²⁶, “La lluvia en Luna Park”²⁷. Como alegoría del tiempo que pasa, el agua que corre predice la inminencia de la muerte: “el frío de la Morgue” (en el poema “Recuento”). La referencia a la cultura de masa es, entonces, al mismo tiempo, un renacer y el presentimiento de una desaparición. Aunque trajera innovaciones (foto, cine), difícilmente se podría disociar de una reflexión sobre la finitud de su « esthétiqué de la ‘consommabilité’ »²⁸.

El poema “Dido y Eneas”²⁹ concluye, con amargura, con la desaparición de una cultura literaria heredada de la Antigüedad. La cultura pop se opone, aquí, a aquella cultura de élite. Después de haber evocado una *Eneida* transpuesta en el mundo contemporáneo, manifestado por el acercamiento anacrónico de manifestaciones culturales: « danzarina etrusca » y « cálido fox » (alusión al « fox trot », v. 11), el locutor acaba por constatar el fracaso de toda tentativa de seguir creyendo, en el siglo XX, en un destino con el que cumplir, tal como se evoca en el mito. Al principio del poema, el paralelismo de construcción “está bien y es una norma” expresa el equilibrio que confiere la certitud tranquilizadora de la existencia de las leyes del cosmos. En la segunda estrofa, el locutor sigue esperando esta paz mental (« Y aún nos es posible cierta aspiración al equilibrio ») que asocia además con una expresión artística de la Antigüedad: “la pureza de líneas” (v. 20). Se confirma la relación entre la cultura popular y la

²⁵ D. Kalifa, *op. cit.* p. 40.

²⁶ Poème 3 de *La muerte en Beverly Hills*, *op. cit.* p. 191, v. 12.

²⁷ « Recuento », *op. cit.* p. 222, v. 65.

²⁸ L. Alloway (in L. Lippard, *op. cit.* p. 32) habla de una « esthétiqué de la ‘consommabilité’ ».

²⁹ De « extraña fruta » y otros poemas, *op. cit.* p. 234.

época que “representa”. Sin embargo, la imagen final del naufragio y de sus víctimas (“ahogados en el mar”, v. 32) ilustra el fracaso de tal intento, siendo la epopeya “anacrónica e imposible para el sujeto moderno”³⁰. Las interrogantes “¿Qué costas? ¿Qué legiones?” (v. 33) con los que se cierra el poema permanecen sin contestar. Esta certidumbre de una época y de una cultura “privada de alma” se desprende también del pesimismo de la obra de R. Lichtenstein el *Temple of Apollo* (1964) en la cual el dibujo mecanizado de puntos Benday representa también la imposibilidad de volver a encontrar hoy los valores de la Antigüedad. ¿Se vaciarán éstas de toda significación, “nettoy[ée] par le vide” como dice Jean-Luc Chalumeau?³¹ El Pop Art – y en este sentido el poema de Pere Gimferrer se asemeja a un “Pop Art poético” – revela esa pérdida de valores que supone cierto aspecto de la cultura de masa.

El locutor de Leopoldo María Panero evoca también la cultura popular retomando mensajes o estéticas de algunos artistas del Pop Art, reconocibles en seguida detrás del título del poema « Marilyn Monroe’s negative³² ». La referencia a la fotografía de la actriz remite a los clichés realizados por Andy Warhol, Richard Smith (*Marilyn Monroe*, 1961), Rosenquist (1962) o Hamilton (*My Marilyn*, 1963). Otra vez se denuncia la cultura popular, el culto de la apariencia que favorece y que le quita toda profundidad, encarnado por una Marilyn Monroe “antivamp” y desmitificadora de *star-system* internacional³³. El juego de palabra sobre “negative”, sugiere un juicio moral que denuncia la otra cara de la medalla, poco brillante. El recurso a un idioma extranjero, el inglés, denuncia lo facticio del discurso fotográfico. El cliché de la “cabellera rubia” (v. 1) y superficial, no conduce sino a la nada (v. 1), al “vacío” (v. 4), a la ausencia (“nadie”, v. 7 y 8). La imagen de la caverna (v. 2 y 3): “viva tan sólo en las cavernas” hace referencia al mito platónico que denuncia la apariencia engañadora. Cultura de élite y de masa se enfrentarían, al permitir la primera una interpretación de la segunda, se revela una realidad monstruosa (“el monstruo”, v. 4). Como se precisa en el último verso del poema, con una paradoja aparente, a lo Magritte (“Marilyn [...] este poema/ no te nombra”), la repetición sin cesar de una fotografía no revela el ser sino una quimera engendrada por una utilización sistematizada y deshumanizada de la imagen.

³⁰ Los comenta así D. Rabaté (*Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, p. 43).

³¹ J.-L. Chalumeau, Paris, Editions Cercle d’Art, 2000, p. 6. Il renvoie à Jean-Louis Ferrier pour qui l’œuvre de Lichtenstein reflète un homme « privé d’âme ».

³² *Teoría* (1973), in *Poesía completa, 1970-2000*, op. cit. p. 75.

³³ R. Gubern, op. cit. p. 340.

Entre nostalgia y denuncia, la mirada hacia los medios de masa expresa, pues, una distancia, temporal primero (bastante corta en realidad)³⁴. Por otra parte, ya no se trata, en el poema de L. M. Panero, de Marilyn Monroe en sí, sino de su representación fotográfica en serie: la evocación de la cultura pop se somete a otro filtro, la percepción artística de un “yo”. Veamos entonces cómo éste lleva a cabo su recreación.

II- El cine, voz artística e “industria cultural”³⁵

En la obra de Pere Gimferrer, el cine constituye una verdadera tela de fondo, considerada bajo diferentes ángulos que permiten una representación social del séptimo arte, tanto como de su recepción. Primero, el término remite a un lugar, la sala de cine, evocada rápidamente por un complemento circunstancial: “el silencio en los cines” (« Relato a dos voces³⁶ », v. 34), « el deseo en los cines » (poema VI de *La muerte en Beverly Hills*³⁷, v. 12). Observada por un locutor-espectador, esa actividad industrial viene marcada por la moda de los años 1960.

Consciente el locutor de la ambigüedad (o ambivalencia) del cine³⁸, se refiere a la vez a la industria hollywoodiense y el arte cinematográfico: en el epígrafe del poemario *La muerte en Beverly Hills* en la que aparece una cita de “un diccionario del Cine”³⁹, se llama la ciudad mencionada en el título: “residencia de los grandes astros”. La presencia del cine se nota hasta en el paratexto del poemario con títulos de películas – en el poema “Relato a dos voces” se mencionan *Under the volcano* de M. Lowry (v. 4) et *Pleins feux sur l’assassin* de G. Franju (v. 44 et 45) – y de actores – Ava Gardner aludida en el poema V de *La muerte en Beverly Hills*⁴⁰. A veces, se identifican estas referencias con el título de los poemas, como para las composiciones “*Shadows*” (alusión a la película de John Cassavetes) o “*By love possessed*” (título de una novela de James Cozzen adaptada para al cine en 1961 por John Sturges). ¿Se dará una reelaboración de la obra cinematográfica en el poema? De ningún modo: por la alusión cinematográfica, el locutor vuelve a evocar su experiencia de espectador, exterior a la diégesis, tributaria de las fluctuaciones técnicas de las proyecciones (“se interrumpe la proyección”, en el poema “Relato a dos voces”⁴¹, v. 4).

³⁴ Les poèmes étudiés datent des années 1960 et 1970.

³⁵ T. Adorno, « L’industrie culturelle », (*Communications*, 4, 1963), citado por Kalifa D., *op. cit.* p. 3.

³⁶ *Op. cit.* p. 226.

³⁷ *Ibid.* p. 194.

³⁸ Cf. también R. Gubern, *op. cit.* p. 11 : “Industria y comercio; eso es el cine además de arte y espectáculo”.

³⁹ *Op. cit.* p. 81.

⁴⁰ *Op. cit.* p. 196.

⁴¹ *Op. cit.* p. 226.

En otros poemas, el cine es un hipotexto privilegiado, es decir que una obra cinematográfica “preexistente”⁴² en particular determina el poema. Entonces, ya no se concibe como un fenómeno social representativo de los años 1960 sino como un arte que constituye para el discurso poético de P. Gimferrer “una fuente de inspiración privilegiada” (J. Barella)⁴³. A veces, esta reescritura se concentra – se fija – en un motivo puntual, una imagen inmovilizada, sacada de una o varias obra(s) del cine hollywoodiense. La figura de la *vamp*⁴⁴, por ejemplo, constituye un *leitmotiv* difuso, terreno privilegiado de la “transesteticidad” cinematográfica⁴⁵. En el poema VIII del poemario *La muerte en Beverly Hills* de P. Gimferrer, se menciona a una enigmática “viajera de los guantes rosa” (v. 2). A continuación, una descripción física insiste en algunos artificios: “los labios pintados, las uñas pintadas, la sonrisa, las rubias platino, los escotes” (v. 18). Esas imágenes cinematográficas son recurrentes, se contestan “imantadas unas por otras, relacionándose entre sí”⁴⁶, elaborando de la relación transestética, un vínculo intratextual entre los diferentes textos del poemario. Por ejemplo, el poema II evoca una “nymphette” (v. 6) descrita con las mismas palabras: “uñas pintadas de rojo”, “tu sonrisa pastosa”. La repetición de expresiones hace eco a la que también lleva a cabo la marea de los cineastas hollywoodienses que vienen reutilizando y reiterando motivos similares. Además, en este poema II, la imagen, en un principio evocada fuera de contexto, acaba recordando –implícitamente– la escena de la película de Charles Vidor *Gilda* en la cual la actriz Rita Hayworth se desviste de su guante negro⁴⁷: “estos vestidos negros, estas mallas, tus guantes hasta el codo, el encaje en los pechos” (v. 7).

Sin embargo, sólo posibilita la identificación de la obra su extrema popularidad al convertirse Rita Hayworth en un elemento de la “mitología del cine”, “legítima descendiente de Jean Harlow”⁴⁸, aludida en los primeros versos del poema, reuniéndose así en la misma composición de P. Gimferrer veinte años de historia cinematográfica. El contenido cinematográfico va de la mano, en el poema de P. Gimferrer, con la recepción de la obra, determinante para su utilización hiperestética.

⁴² G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 13. Adaptamos esta definición, ya que se consideran obras de una naturaleza diferentes (literarias y cinematográficas).

⁴³ in P. Gimferrer, *Poemas (1962-1969)*, op. cit. p. 58.

⁴⁴ R. Gubern (op. cit. p. 216-217) subraya la importancia de la “*vamp* rubia de la pantalla”, primero encarnada por Jean Harlow.

⁴⁵ Vouilloux Bernard, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éd. de l'Eclat, 1997.

⁴⁶ J. Barella, op. cit. p. 39.

⁴⁷ J. Barella, *ibid.* p. 189 (nota 61).

⁴⁸ R. Gubern, op. cit. p. 305.

La referencia a la *vamp* supone también una convergencia entre realidad y ficción, en el poema “1960”. Mientras el hablante recuerda sus años en la enseñanza secundaria, y a “las chicas del instituto”, el verso final: “diríase que todas tienen los ojos azules” establece una comparación entre la realidad recordada, experiencia personal del locutor y lo que puede considerarse como un tópico cinematográfico: los ojos azules de la chicas. Dos “planos” (ficción/realidad) se articulan mediante el verbo “diríase” que, más que una mera fórmula de comparación, constituye un pacto de lectura⁴⁹, invitación del locutor a considerar la realidad *como si fuera* ficción cinematográfica, como si en el cine, en fin de cuentas, el “objetivo” de la cámara garantizara la “objetividad”, aunque sea engañosa⁵⁰. De hecho, L. Gervereau analiza la importancia (nueva) del cuerpo femenino (desnudo) como una marca de “aspiración a ‘otro lugar’, otra vida”. El cine sería el primer paso hacia el sueño.

Esta adopción de un elemento cinematográfico como punto de enfoque de la realidad se da también en el poema “Farewell” que remite al western *Shane* de George Stevens (1952), hipotexto cinematográfico único. Más que una verdadera reescritura o “transformación”⁵¹ – inscripción en un contexto nuevo de la diégesis de la obra original – el poema se presenta como una variación sobre la situación final de la película en la que el héroe regresa a sus valles solitarios. Éste “hombre de los valles perdidos” (v. 1) inseparable del marco en el que evoluciona, se “inmoviliza” al ser poéticamente reelaborado y al encarnar la melancolía hasta cosificarse: “reflejaba la luna cambiante y amarilla de abril” (v. 8). Esta suspensión del tiempo es propia de la obra de P. Gimferrer que reelabora la de G. Stevens.

Parece que la mirada que el locutor echa al personaje Shane y que se refleja en la pantalla de cine, le devuelve su propia imagen. La comparación “Como Shane” repetida en anáfora (v. 1, 3, 5, 12 y 14) parece sugerirlo: al señalar con el dedo el omnipresente comparante ¿no implica también la existencia de un comparado? Éste, nunca nombrado en el poema, permanece *in absentia*, en la sombra del héroe Shane, pero se le identificará fácilmente como el mismo locutor. En efecto, la forma sintáctica (los dos términos “necesarios” para la formulación de una comparación) sugiere esta dualidad, o sea la posible aprehensión de la obra cinematográfica como técnica de acercamiento al sujeto “yo”, al que remite, en fin de cuentas, la referencia hiperestética.

⁴⁹ Cf. P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (Paris, Seuil, 1975) y también U. Eco, *Lector in Fabula* (Paris, Grasset, 1985).

⁵⁰ J.-P. Fieschi, « L’irréel du présent » in *Nouveaux cinémas, nouvelles critiques*, op. cit. p. 154.

⁵¹ G. Genette, op. cit. p. 15. La « transformation » (transformación) consiste en decir « lo mismo de otra manera ». Al contrario, la « imitation » (imitación) consiste en decir otra cosa similarmente.

En el poema “Farewell” el locutor alude a una ficción popular de la que se apoderó hasta tal punto que refleja su propia imagen y borra la frontera entre cultura de élite y cultura popular. En el poema “Recuento”, incluso se utiliza el cine para aprehender el proceso de escritura, definido como una “proyección” que ilumina con una “nueva perspectiva” (v. 26) al lector-espectador como si asemejara a esa “sala en penumbra”. El poema que no menciona ninguna obra, evoca el proceso de creación (la proyección en sí), y de recepción (efecto producido en el espectador). La metáfora “cinematográfica” acentúa, evidentemente, la dimensión visual de la escritura pero remite tanto a la transmisión de una imagen como a su interpretación difícil. En el poema “Antagonías”, la complejidad y la dificultad del proceso de escritura vienen sugeridos por el léxico de la visualización: pocas veces se percibe la imagen directamente, sino más bien duplicada (“refracción del aire”), mediante su reflejo (cf. los términos “reflejos”, “reflejan”, “reverberan”), por el intermediario de un espejo, o bajo una forma que impide cualquiera percepción verdadera de lo real. La expresión “una placa en negativo” que remite al léxico de la fotografía refleja una escritura vacilante y embrionaria que no puede dar lugar sino a “figuras inciertas” o “reflejos crepusculares”. Lo real se percibe a través de un prisma deformante y reductor como lo indican las expresiones “opacos cristales” y “nublados cristales”: este mensaje también es el del “Pop Art” en el que todo parece “cerca de nosotros” sin que se produzca una experiencia directa, según I. Lecompte-Depoorter⁵². La metáfora de la pantalla-marco que desvía la imagen que transmite viene del cine pero aquí, simboliza la complejidad del lenguaje (“experiencia de la ambigüedad”) – traducida por el campo léxico de la oscuridad – cuando no su interrupción (“experiencia del silencio”)⁵³. Esta percepción de lo real mediante el cine no se efectúa a nivel del sentido (con metáforas como la de la “pantalla”), sino también a nivel formal.

III- La cultura popular como método de escritura poética:

La cultura popular también impregna, en los poemas de los Novísimos, una huella formal, especialmente cuando los poemas, como obras de un “Pop Art poétique”, borran las fronteras entre arte y realidad⁵⁴ y recuerda “Un arte-cartel. Un arte-yuxtaposiciones”, en palabras de L. Gervereau⁵⁵. Efectivamente, en el poemario *Teoría* de L. M. Panero, la tipografía utilizada imita la técnica del “collage” y da la impresión de una presencia efectiva de objetos en el seno

⁵² *Op. cit.* p. 54 : « la répétition de l’image renvoie à l’idée que tout nous est proche [...] mais que très peu relève de l’expérience directe ».

⁵³ Cf. las expresiones “la oscuridad impide ver los rostros”(v. 38) o “las palabras / estos bultos de sombra” (v. 40).

⁵⁴ J.-L. Chalumeau, *Pop art*, Paris, Editions Cercle d’Art, 2000, p. 5.

⁵⁵ « La vie dans l’image », *op. cit.* p. 73.

del discurso poético. Lo cotidiano toma la forma de naipes de tarot (“XV= destino”⁵⁶) o de etiquetas de vino insertadas en medio del discurso⁵⁷ en una columna que “rompe” la línea poética:

WEIMBRAND	LACHRIMACHRISTI
SOTERN	RENE BARBIER
SAINT-EMILION	LANGUEDOC MOSELLE
MEDOC	αχελυ
CHIANTI	CUNE

La oposición entre las mayúsculas (del discurso citado) y las minúsculas (en los versos que preceden o siguen) subraya la heterogeneidad de dos enunciaciones. Si la primera emana del locutor, la otra repite los mensajes cotidianos proclamados por instancias impersonales y ficticias y dirigidos a un interlocutor colectivo no delimitado.

Entonces, la escritura de L. M. Panero se asemeja a las creaciones del “Pop Art”, por el interés y la importancia concedida al “mundo exterior”⁵⁸, integrado en una creación artística. Este encuentro entre dos discursos subraya esa “brecha” entre arte y vida, en la cual pretende obrar el artista Rauschenberg⁵⁹ y que resulta cuestionada en el poema 8 de “El canto del llanero solitario”, al aparecer en medio de versos “tradicionales” un conjunto enigmático de los signos tipográficos más inhabituales,

☞ ?+] [.£. ° + . ¿?] [.

Como solución de este “rebús” se propone una clave en el poema siguiente, lo que implica un vaivén del lector entre varias composiciones del poemario, como durante una lectura de una revista de juegos. El poemario no integra una “cita”, “objeto extraído [...] trasplantado”⁶⁰ a un discurso heterogéneo, sino que se identifica por completo con este objeto, al quedar trastornada la manera con la cual debe ser entendido y leído. La cultura de masa se concibe entonces como una experiencia que el texto invita a repetir por la lectura del poemario. Presente formal y visualmente, también se propone como “método de escritura”.

Según P. Gimferrer, la popularidad del cine convirtió ese arte en uno de los pilares de una cultura popular totalmente asimilada: « Para mi generación, el cine era un producto que ya existía. Era un dato, un hecho establecido que no necesitaba ser reivindicado como expresión

⁵⁶ Poema 9 de la sección « El canto del llanero solitario », *op. cit.* p. 104.

⁵⁷ Poema 8 de la misma sección (*ibid.* p. 99).

⁵⁸ L. Lippard, « Le pop art à New York » in *Le pop art*, Paris, Hazan, 1969, p. 86).

⁵⁹ *Ibid.* p. 22.

⁶⁰ A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 29.

artística porque para nosotros era natural que lo fuese y así lo entendíamos⁶¹ ». Esta integración del cine puede observarse en la apropiación de técnicas cinematográficas transformadas en modos de escritura poética. En el poema II de *La muerte en Beverly Hills*, se desarrolla un vaivén continuo entre la diégesis de la obra cinematográfica (de la cual el locutor forma parte) y su observación por un espectador. Este desdoblamiento de la focalización, ya interna ya externa, sobresale en la expresión “debo parece” (v. 1) que expresa a la vez la implicación del “yo” (por la primera persona) y la imagen que refleja (con el verbo “parecer”). También viene acentuado por la repartición del poema en versículos aislados en la página. El poema utiliza la técnica cinematográfica del “cut” que ata y separa escenas que presentan universos heterogéneos. Si el primer versículo remite a la focalización interna de un personaje situado en un marco interior, al contrario, la escena descrita en el segundo toma lugar en la calle. La técnica cinematográfica es exacerbada en una estructura desarticulada en la cual se yuxtaponen escenas dispares.

El aislamiento del versículo en la página remite a esta representación del instante que es también la del arte de la fotografía. Además, el verso 2 recuerda la noción de “momento decisivo” (definida por el fotógrafo Cartier-Bresson⁶²) imagen sacada en vivo y simbólica: aquí un frenazo interrumpe el movimiento de un coche que queda inmediatamente iluminado por el fuego de los proyectores (“en luz y resplandor” de plata”) y que representa, más que un mero coche, un símbolo de lujo tópico del cine. Klaus Honnef recuerda que algunos artistas del Por Art adoptaron este modo de acercarse a la pintura, como R. Lichtenstein que compuso varias obras que retoman un detalle de cómic muy ampliado⁶³. En el poema II de P. Gimferrer, la exclamación « ¡Sonrisas de Jean Harlow ! » (v. 3) evoca este tipo de creación pictórica en la cual una frase “liberada” de su contexto adquiere una importancia nueva y central.

El poema “Arde el mar”⁶⁴ se compone de un montaje de universos que se encadenan según otro proceso cinematográfico. Los primeros versos presentan el marco de una novela de Jules Verne, popular en los años 1960: « un capitán de quince años »⁶⁵ (v. 1) evocada a través de los personajes-tipos (“viejo lobo marino”, v. 3) y motivos característicos “velas desplegadas”, v. 3). A continuación, las imágenes se encadenan con un desplazamiento

⁶¹ P. Gimferrer, *Itinerario de un escritor*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 14.

⁶² K. Honnef, *Pop art*, Paris, Taschen, 2004, p. 25.

⁶³ *Ibid.* p. 25. La pintura *Drowning girl*, por ejemplo, mide 171.6 x 169.5 cm.

⁶⁴ *Op. cit.* p. 221.

⁶⁵ Se trata de la novela *Un capitaine de quinze ans*.

progresivo de la focalización: el vapor que se escapa de las chimeneas de los barcos y que se vuelve a encontrar mediante el motivo del humo, a su vez asociado con un objeto diferente, “las pipas humeantes de los armadores” (v. 4). El término “pipas”, por fin, desplaza el contexto portuario hasta un marco urbano, un café también invadido por el humo: “el humo en los cafetines” (v. 8). Esta sucesión de imágenes recuerda el proceso cinematográfico del fundido encadenado según el cual los planos se siguen con una fusión a partir de uno de sus elementos.

De repente, la alusión a Dick Tracy (v. 7) contrasta con los versos precedentes. Aunque sea sorprendente, la presencia del detective se justifica con la del cadáver: “un cuerpo en el agua” (v. 5). Esta yuxtaposición de dos ambientes remite a la narración característica del argumento en las películas policíacas en las cuales el descubrimiento del cuerpo y la llegada del inspector al escenario suelen ocurrir sucesivamente. La violencia que se desprende de la imagen del cuerpo ahogado ya la incluye el hipotexto de Jules Verne, del cual fue sacada la figura del “armador” (v. 4). Por último, al acabar el poema, se despide « una dama en las Antillas [...] bajo los cocoteros », imagen de sabor de postal y que remite al plano general, a menudo situado al final de una película, en el cual la cámara enfoca durante varios segundos un detalle pictórico.

El poema retoma, entonces, varios procedimientos cinematográficos. Hasta su composición, “adaptación” poética de la novela de Jules Verne según procedimientos cinematográficos, remite a las producciones de los años 1960. Así, algunos versos más arriba, la imagen del “pulpo serpiente” evoca la adaptación de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, por Richard Fleischer⁶⁶ en 1954. La adopción de los procedimientos cinematográficos está pues en el mismo origen de la escritura del poema y propone un reflejo invertido de una cultura pop y sus numerosas adaptaciones cinematográficas de obras literarias.

Puntuales, desarrolladas o difusas y repetidas, las referencias a la cultura popular abundan en los poemas de P. Gimferrer y L. M. Panero. Confieren al léxico, a las imágenes, a las referencias, una tonalidad nostálgica. A menudo asociada a la adolescencia de los poetas (nacidos respectivamente en 1945 y 1948), la cultura popular suele expresar una distancia temporal, el recuerdo de la experiencia de un sujeto, espectador de los medios de masa. Si la mirada es a menudo benévola, también puede hacerse incisiva y crítica. La cultura pop

⁶⁶ Esta película fue muy importante en el contexto cinematográfico de los años 1950 y fascinó a algunos artistas del Pop Art. (L. Lippard, *op. cit.* p. 34).

vehicula entonces los cuestionamientos del “yo”, a veces frustrados, cuando revelan su propia finitud y se coloran con una connotación mortuoria. Denuncia la pérdida de los valores de nuestra sociedad: la imagen (foto o cine) deforma la realidad. Sin embargo, esta exploración íntima del yo también encuentra una respuesta en la misma cultura pop: hemos dicho que el cine constituye en P. Gimferrer una modalidad de enunciación del sujeto lírico. El reconocimiento total de este medio, sin distinción entre cultura de élite y cultura de masa, permite su conversión en guía para la composición formal de la obra. Con él, la cultura popular nutre semántica y formalmente la escritura de una “poesía pop”.

Referencias bibliográficas

GIMFERRER P.

2000 *Poemas (1962-1969)*, Madrid, Visor de Poesía.

PANERO L. M.

2004 *Poesía completa (1970-2000)*, Madrid, Visor Libros.

BARELLA J.

2000 “Introducción” y notas in *Poemas (1962-1969)*, Madrid, Visor de Poesía.

CHALUMEAU J.-L.

2000 *Pop art*, Paris, Editions Cercle d’Art.

COMPAGNON A.

1979 *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.

ECO U.

1985 *Lector in Fabula*, Paris, Grasset.

FIESCHI A.

2001 « L’irréel du présent », en : Bellocchio M., Bertolucci B., Oshima N., Rocha G., Skolimowski J., Tanner A. (eds.), *Nouveaux cinémas nouvelle critique*, Paris, Cahiers du cinéma.

GERVEREAU L.

1996 « La vie dans l’image » en : Gererau L., Mellor D. (eds.), *Les sixties, années utopies*, Paris, Somogy.

GENETTE G.

1982 *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

GUBERN R.

2001 *Historia del cine*, Barcelona, Lumen.

KALIFA D.

2001 *La culture de masse en France (1860-1930)*, Paris, Edition de la Découverte et Syros, tomo 1.

HONNEF K.

2004 *Pop art*, Paris, Taschen.

LECOMPTE-DEPOORTER I.

2001 *Pop art*, Paris, Flammarion.

LEJEUNE P.

1975 *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

LIPPARD L.

1969 *Le Pop art* Paris, F. Hazan.

MARCORELLES L.

2001 « L'expérience Shadows », en : Bellocchio M., Bertolucci B., Oshima N., Rocha G., Skolimowski J., Tanner A. (eds.), *Nouveaux cinémas nouvelle critique*, Paris, Cahiers du cinéma.

PORTE J.

1997 *De la scène à l'écran : naissance d'une culture de masse aux EU*, Paris, Belin.

RABATE D.

1999 *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti.

VOUILLOUX B.

1997 *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éd. de l'Eclat.

ABSTRACT

The works of the Novísimos, Spanish poets of the 1970s, often include different manifestations of pop culture: photo, cinema, comics, popular literature, etc. Sometimes these references operate benevolently and pop culture is looked upon with nostalgia. At other times they bitterly denounce the superficiality of contemporary society and the failure of pop culture to say anything about reality. The vain attempt of the creator (painters, and then poets) to situate himself in the gap between art and life (Rauschenberg) proved fruitless in his search to reveal the essence of things and men. But beyond the reference to pop culture (as a theme), its integration into poetic compositions and to writing process engenders a commentary of writing itself. Especially as seen in Pere Gimferrer's poetry, cinema is used either with a "transformation" (G. Genette), ie. an appropriation of images, characters or situations, or with an "imitation", i e. a formal influence of its processes on poetic writing. In the first case, pop culture enables an understanding of the subject itself, whereas in the second, the influence of pop culture suggests a writing method for a "Poetic Pop Art".

Key words

poetry

« Novísimos »

Pop Culture

Pop Art

Intertextuality / Hypertextuality